

Levad', amigo, que dormides as manhanas frias: Una lectura de la Cantiga de Torneol

El mágico y misterioso transfondo que se oculta tras el velo de su simbolismo, han hecho de la cantiga de Nuno Fernandez Torneol, *Levad', amigo que dormides as manhanas frias*, una de las más bellas composiciones gallego-portuguesas, pero también una de las que más atención ha recibido por parte de la crítica. Torneol nos presenta a una muchacha que se dirige a su amigo invitándole a levantarse, y, a continuación, un universo simbólico en el que destaca la ruptura de una supuesta armonía, el contraste entre dos escenarios: uno en el que las aves cantan alegremente el amor de los protagonistas, y otro en el que esas mismas aves han cesado de cantar porque, literalmente, el enamorado cortó las ramas en las que posaban y secó las fuentes en las que bebían.

La crítica, desde distintas perspectivas, se ha acercado al texto intentando dar respuesta a dos interrogantes fundamentales: la adscripción a un género lírico determinado, y la lectura de la transformación producida en ese escenario de amor, diseñado en los cuatro primeros dísticos y destruido en los cuatro últimos. Las interpretaciones que se han formulado han sido muy dispares, a veces, opuestas.

Jeanroy, al analizar las muestras extranjeras que trataban los principales temas de la lírica popular francesa, consideró el texto de Torneol como una *canción de alba*, en la que se desarro-

lla el tema "de l'amante, qui, le matin venu, réveille son amant et le presse de la quitter"¹; esto es, una de las formas más simplificadas y elementales utilizadas en la poesía popular, para presentar el tema de la separación de los amantes al amanecer².

Buena parte de los críticos posteriores han aceptado esta adscripción de nuestro texto a la canción de alba y han adoptado la definición propuesta por Jeanroy para las albas de la lírica francesa, como modelo al que tenían que ajustarse las muestras de la lírica románica, que desarrollasen una temática similar, pues se consideraban, dada la influencia ejercida por la poética cortés en la Europa románica medieval, genéticamente dependientes del modelo de alba provenzal, sin reparar, sobre todo antes del desciframiento de las jarchas, en un posible desarrollo autóctono. Así para Carolina Michaëlis hay que suponer un modelo francés. Para Nunes la diferencia más notable, respecto a las albas provenzales, está en la sustitución del canto del vigía por el canto de los pájaros³.

Otros críticos, sin embargo, se han manifestado en contra de este planteamiento. Costa Pimpão, tras analizar las muestras gallego-portuguesas a la luz del modelo galorrománico, niega

(1) JEANROY, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, París, Champion, 4 ed. 1969, pág. 143. Añade a continuación que este tema es antiguo y que no pertenece propiamente a las literaturas románicas, y que en Grecia existieron unas composiciones muy populares con la misma temática. Un fragmento de Ateneas nos presenta a una mujer que con los primeros rayos del día despierta a su amigo y le suplica que se marche, pues el regreso del marido le causa temor. Véase JEANROY, A., *Les Origines...* pág. 143 y nota 3. Esta coincidencia temática no implica relación genéticas, pues la distancia cronológica invalida todo intento. Véase DRONKE, Peter, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Ariel, págs. 214-217.

(2) Para Jeanroy este tema tratado con tanta sencillez sólo se constata en las literaturas italiana y alemana. En relación con esta última señala las singulares analogías con un alba, *Slâfest du, friedel ziere* (*¿Duermes, dulce amor?*), de Dietmer von Eist, cuyo tema fundamental es la separación de los amantes al amanecer, pues el canto de los pájaros puede ser ajeno al tema primitivo, ya que su intervención en situaciones amorosas es un lugar común frecuente en todas las literaturas románicas. JEANROY, A., *Les Origines...*, pág. 71. Para el texto completo véase ALVAR, Carlos, *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger*, Madrid, Alianza Tres, 1987, págs. 306-309.

(3) NUNES, Joaquim, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, 1973, pág. 15.

la existencia del género alba en la lírica gallego-portuguesa, y, por tanto, la pertenencia del texto de Torneol a dicho género⁴.

Para Wilson el modelo de alba provenzal no se encuentra en la literatura peninsular hasta finales del siglo XV⁵, pues, aunque ciertos vestigios hayan sobrevivido, "ni una sola canción gallega puede ser llamada alba sin algunos reparos"⁶. Para el mencionado crítico en la Península Ibérica se cultivó, no obstante, un tipo de alba, la alborada⁷, caracterizada por el encuentro de los enamorados al amanecer, rasgo esencial que lo diferencia del alba provenzal⁸. Nuestro texto sería, pues, una alborada: una muchacha se dirige a través del verso inicial a su amigo para que se reúna con ella al amanecer, una tesis que ha sido aceptada por críticos como Asensio⁹, Deyermond¹⁰ y, más recientemente, Berlanga Reyes y Bustos Tovar¹¹.

(4) COSTA PIMPÃO, A. J. da, *História da literatura portuguesa. I. Idade Média*, Coimbra, 2ª ed. revisada, 1959, págs. 89-90.

(5) La primera muestra de alba aparece en la primera edición de *La Celestina* de 1499, véase WILSON, Edward M., "Albas y alboradas en la península ibérica", en *Entre las jarchas y Cernuda*, Barcelona, Ariel, 1977, págs. 58 y 102. Este artículo es traducción de "Spanish daw songs", incluido en *Eos. An enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry*, editado por Arthur T. HATTO, La Haya, 1965, págs. 299-343. Asensio menciona la despedida de Troilo y Briselda en la *Historia Troyana en verso y prosa*, como un alba al estilo provenzal; véase ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, pág. 28.

(6) WILSON, E. M., "Albas y alboradas...", pág. 102.

(7) Los primeros ejemplos pueden rastrearse en las jarchas románicas. Véase GARCÍA GÓMEZ, Emilio, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Barcelona, Seix Barral, 1975, números VII, XVII, XIX.

(8) La temprana presencia de alboradas en las literaturas peninsulares, castellana y gallego-portuguesa, contrasta con el retraso en las francesas, donde no se constata ninguna muestra hasta el siglo XV.

(9) ASENSIO, E., *Poética y realidad...*, págs. 27-28 y 115.

(10) DEYERMOND, Alan, *Historia de la Literatura Española*, t.1 *La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1982, pág. 51.

(11) BERLANGA REYES, A. y J. J. BUSTOS TOVAR, "Intertextualidad e intratextualidad en la lírica tradicional. A propósito de tres canciones de alba", en *Organizaciones textuales (textos hispánicos): Actas del III Simposio del Seminaire d'Études littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail. (Toulouse, mayo 1980)*, Toulouse, Universidad de Toulouse-Le Mirail / Universidad Complutense de Madrid, 1981, págs. 13-36.

Giuseppe Tavani, profundo conocedor de la lírica gallego-portuguesa, cree que *Levad' amigo*, en el sentido restrictivo de la concepción de Jeanroy, no puede ser definido como canción de alba, pues aunque se utilicen elementos temáticos comunes con el alba provenzal, éstos son marginales y Torneol los aclimató con entera libertad a la atmósfera de las cantigas de amigo, de manera que el esquema del alba ha desaparecido¹². Torneol, explica Tavani, construyó su composición a partir de los rasgos característicos de la cantiga de amigo, a los que incorporó varios elementos ajenos a la misma: por un lado, la combinación de la exhortación a despertar y la evocación al amanecer, que no aparecen juntos en la lírica gallego-portuguesa; y, por otro, el diseño del *locus amoenus* con los ramos y las fuentes, y en el que el canto de los pájaros participa muy activamente. Un diseño muy concreto que a penas se encuentra en la lírica gallego-portuguesa, pero que, en cambio, es muy frecuente en el escenario del alba profana. De ahí que la exhortación inicial de la muchacha dirigiéndose a su amigo, propia del alba profana, haya que situarla en un contexto distinto, en el que ha perdido su significación inicial.

En este trabajo me propongo ofrecer una nueva lectura del texto de Torneol, para ello analizaré estos elementos temáticos señalados por Tavani, a la luz de su simbolismo pues creo que en éste está la clave para la interpretación del universo psicológico creado en el texto y, por consiguiente, para la determinación del género al que pertenece. Antes de proseguir veamos el texto:

Levad', amigo que dormides as manhanas frias;
todalas aves do mundo d'amor dizian.
Leda mh' and'eu.

(12) TAVANI, Giuseppe, «La poesia lirica galego-portoghese», *GRLMA*, vol. VII, t.1, pág. 139. «Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandes Torneol», *AION*, 3 (1961), págs. 199-205; incluido en *Poesia del Duecento nella penisola iberica*, Roma, 1969, págs. 265-274. Cito por este último libro.

Levad', amigo que dormide-las frias manhaas;
todalas aves do mundo d'amor cantavan.

Leda mh' and'eu.

Todalas aves do mundo d'amor dizian;
do meu amor e do voss' en ment'avyan.

Leda mh' and'eu.

Todalas aves do mundo d'amor cantavan;
do meu amor e do voss'y enmentavan.

Leda mh' and'eu.

Do meu amor e do voss' en ment' avyan;
vós lhi tolhestes os ramus en que siian.

Leda mh' and'eu.

Do meu amor e do voss'y enmentavan;
vós lhi tolhestes os ramus en que pousavan.

Leda mh' and'eu.

Vós lhi tolhestes os ramus en que siian
e lhis secastes as fontes en que bevian.

Leda mh' and'eu.

Vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan
e lhis secastes as fontes hu sse banhavan:

*Leda mh' and'eu.*¹³

El verso *Levad' amigo, que dormides as manhanas frias*

Rodrigues Lapa apuntó que Torneol había tomado este primer verso del patrimonio común para construir, en el resto de la composición, un desarrollo más personalizado¹⁴. Se trata de

(13) Para el texto véase *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, selección, estudio y notas de Carlos ALVAR y Vicente BELTRÁN, Madrid, Alhambra, 1985, pág. 358. Desde un punto de vista métrico se trata de una estructura paralelística de *leixa-pren*, formada por 24 versos agrupados en 8 dísticos de versos de desigual número de sílabas (14 - 12 dísticos I-II; 12 - 11 dísticos III-IV; 11 - 12 dísticos V-VI; y 12 - 12 dísticos VII-VIII), más un verso de estribillo de 4 sílabas. La rima es asonante en los dos primeros dísticos, y consonante, en dísticos alternos, en los siguientes. Véase TAVANI, G., "Motivi della canzone d'alba...", págs. 268-9.

(14) LAPA, M. R., *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, 1929, pág. 339-340.

un verso, métricamente distinto a los demás, que agrupa los motivos de la exhortación a despertar y de la evocación matinal, los cuales, en la lírica gallego-portuguesa, sólo aparecen utilizados conjuntamente en este texto¹⁵, mientras que en otros dominios literarios románicos se encuentran en algunas albas profanas o religiosas provenzales, y en algunas canciones de alborada de la lírica castellana. He aquí algunos ejemplos de ésta. En el estribillo de una seguidilla recogida en los *Cancionerillos de Munich*, el enamorado¹⁶ requiere a las mañanas de mayo para que despierten a su amiga¹⁷:

Mañanitas floridas
del mes de mayo,
despertad a mi niña,
no duerma tanto¹⁸.

El mismo tema lo recoge Vélez de Guevara en *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, aunque con el mismo grado de indeterminación que el primer verso de la cantiga de Torneol:

Que despertad, la blanca niña,
que despertad, que ya viene el día;
despertad, la niña blanca,
que despertad, que ya viene el alba¹⁹.

O incluso un villancico recogido por Juan Vázquez en su *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*. El enamorado invita a su amiga a encontrarse con él en el valle, aduciendo como única excusa la llegada del día:

(15) TAVANI, G., "Motivi della canzone d'alba...", pág. 271.

(16) Sobre la perspectiva masculina véase CABO ASEGUINOLAZA, F., "Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, edición a cargo de Vicente BELTRÁN, Barcelona, PPU, 1988, págs. 225-230.

(17) Sobre la asociación del encuentro matinal con la fiestas de mayo véase ASENSIO, E., *Poética y realidad...*, págs. 241 y ss.

(18) FRENK ALATORRE, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, Madrid, Editorial Castalia, 1990, n° 2309.

(19) FRENK ALATORRE, M., *Corpus...*, n° 1083.

Descendid al valle, la niña,
que ya es venido el día.

Descendid, niña de amor,
que ya es venido el alvor,
veros á vuestro amador,
qu'en veros se alegraría.
Que ya es venido el día.²⁰

La combinación de estos dos motivos es propia de lo que, en general, se puede llamar canción de amanecer, pero no marca de manera particular a ninguno de los dos géneros que la forman, el alba y la alborada. Por ello, sólo la lectura que hagamos de los versos siguientes, nos permitirá agrupar genéricamente el texto de Torneol.

Para Tavani, tal como ya he señalado, estos dos motivos, que han perdido su significación primera al ser utilizados en un contexto distinto del original, permiten al autor crear un nuevo marco significativo, en el que, este primer verso, se refiere "ad una presente condizione di lontananza dell'uomo che passa dormendo le mattine invernali"²¹; esto es, nos revela la situación amorosa actual de una muchacha que no es correspondida por el amigo, narrada en tiempo presente (*dormides*) y asociada a un tiempo invernal representado por *as manhanas frias*, símbolo de la lejanía amorosa y del desamor. En los versos siguientes, por el contrario, al proyectar la escena en pasado, mediante el imperfecto, se hace explícita la situación anterior, ya pasada, en la que la correspondencia amorosa total de los protagonistas era celebrada por el canto de los pájaros, canto propio de la estación primaveral, igualmente ya pasada. Se trata, pues, de un marco basado en un juego de antítesis: dos momentos emocionales diversos, uno actual, frente otro pasado, ubicados, el primero, en un tiempo invernal, y, el segundo, en un tiempo primaveral.

(20) FRENK ALATORRE, M., *Corpus ...*, n° 1087C. Véanse las variantes 1087A, 1087B. Para otros ejemplos véanse los números 1084, 1085 y 1086.

(21) TAVANI, G., "Motivi della canzone d'alba...", pág. 269.

Ahora bien, a pesar de la ingeniosidad de la explicación, no creo que haya razones –tal como señaló Lemaire²² a propósito de la interpretación de Reckert, para quien las mañanas frías son las de otoño, y simbolizan el enfriamiento de la relación amorosa de los amantes²³– para situar las mañanas frías en invierno, pues el adjetivo *fria(s)* no posee este valor referencial, al menos en la lírica popular. Sabido es que el adjetivo *fria(s)* aparece con cierta frecuencia en la lírica gallego-portuguesa calificando a *fontana* y a *manhana*, dos elementos que marcan el espacio y el tiempo del encuentro de los enamorados. En ambos casos, la lírica gallego-portuguesa no sintió la necesidad de un nuevo adjetivo que pudiese alternar sinonímicamente con *fria* en las estructuras paralelísticas, sino que acudió al procedimiento de la inversión del orden de las palabras de las secuencias, *fontana fria - fria fontana*, *manhanas frias - frias manhanas*, privándonos de un nuevo adjetivo que invalidase la posible ambigüedad de dicho adjetivo. No obstante, en el *Cancionero musical de la Colombina*, siglo XV, se recoge un villancico en cuya glosa se utiliza el adjetivo *clara* como sinónimo de *frida*, ambos aplicados a *mañana*:

Niña y viña, peral y havar,
malo es de guardar.

Levánteme, ¡o, madre!,
mañanica frida,
fuy cortar la rosa,
la rosa florida.
Malo es de guardar.

Levánteme, ¡o, madre!
mañanica clara,
fui cortar la rosa,

(22) LEMAIRE, Ria, “Relectura de una cantiga de amigo”, traducción de Flora Botton-Burlá, NRFH, XXXII (1983), pág. 295.

(23) RECKERT, S., “A variação subliminar na poética de cantiga”, en *Do Cancioneiro de Amigo*, editado por S. Reckert y H. Macedo, Lisboa, Assirio e Alvim, 1976, págs. 7-34.

la rosa granada.
Malo es de guardar.²⁴

Así pues, hemos de concluir señalando que *As manhanas frias* se trata, sin duda, de un sintagma tradicional utilizado para situar el marco temporal del encuentro amoroso durante los primeros compases del día²⁵.

La descripción del *locus amoenus*

Tras el verso inicial, Torneol describe un escenario de amor en el que sus rasgos definitorios, los elementos utilizados para su descripción, por un lado, y su destrucción por otro, nos invitan a preguntarnos con Peter Dronke "si el sentimiento, el simbolismo y el contraste con el estribillo no están casi demasiado bien calculados"²⁶.

En la descripción del *locus amoenus* concurren tres tópicos esenciales consagrados por la práctica retórica medieval: los pájaros con sus cantos, los árboles, metonímicamente en nuestro texto los ramos, y las fuentes. Tópicos que junto a su función descriptiva pueden ser portadores de un plano de significación de naturaleza simbólica, ya que, tal como puso de relieve Carlos Bousoño, el hombre primitivo y el hombre medieval, que en cierto sentido también lo es, no viven "desde la razón, sino desde las emociones, y, por tanto también desde las emociones simbólicas"²⁷. La naturaleza suministró al medievo los materiales necesarios para proyectar ese cuadro de emociones simbólicas. La lírica gallego-portuguesa se caracteriza, frente a

(24) FRENK ALATORRE, M., *Corpus...*, n° 314C. Estrofas 1 y 3.

(25) Ésta misma opinión es defendida por Lorenzo Gradín. Véase LORENZO GRADÍN, Pilar, *La canción de mujer en la lírica románica medieval*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1990, pág. 140.

(26) DRONKE, P., *La lírica...*, pág. 234.

(27) BOUSOÑO, Carlos, *Épocas literarias y evolución (Edad Media, Romanticismo, Época Contemporánea)*, Madrid, Gredos, 1981, vol. 2, pág. 405.

otras tradiciones líricas románicas, como por ejemplo las jarchas, por una especie de pudor a la hora de expresar la intimidad amorosa de sus protagonistas, acudiendo para manifestarla a fórmulas eufemísticas o a elementos de la naturaleza que pudiesen combinar los planos de la realidad y de la simbología. En concreto, limitándonos a los elementos de la naturaleza utilizados en nuestro texto, éstos implican unos valores significativos en solidaridad con el amor, con la intimidad sexual de los enamorados. En este sentido creo que una de las claves para la comprensión del texto que nos ocupa, es determinar con exactitud el valor de significación de los elementos que aparecen en el mismo: el canto de los pájaros, pero sobremanera los ramos y las fuentes. Esta orientación la inició Tavani en el artículo al que nos hemos referido en varias ocasiones, al analizar los motivos del alba utilizados por Torneol, aunque sin obtener los frutos deseados, quizá condicionado por la concepción de alba de Jeanroy. Lemaire también creyó en este enfoque, pues basó su análisis en el simbolismo de los árboles y de la fuente, portadores de valores “mágicos y sagrados”²⁸. En mi opinión estos motivos son portadores de una carga sensual y erótica que traduce, a través de su negación, el estado emocional del yo femenino que habla, pero en un diseño profundo, diferente al propuesto por Lemaire, que intentaré probar en la próximas líneas. Veamos estos motivos aisladamente.

El canto de los pájaros

Los poetas latinos medievales utilizaron el canto de los pájaros como signo de renovación primaveral, convirtiéndose desde entonces en un tópico presente en toda la lírica románica, desde la *cansó* provenzal hasta la lírica folclórica actual. Pero el canto de los pájaros, o de uno en concreto, asociado al tema del amanecer, como advertencia de la proximidad del día, ha goza-

(28) LEMAIRE, R., “Relectura de una cantiga...”, págs. 292 y ss.

do igualmente de gran éxito en la literatura, de manera especial unido a la canción de alba tradicional. En los epigramas helénicos incluidos en la *Antología Palatina* hay uno de Meleagro en el que se reprocha al gallo anunciar la proximidad del día:

Pregonero del alba, cruel mensajero maldito
que junto al lecho bates tus alas, y orgulloso
ahora das la sonora señal de que queda poca
noche para el amor, y mi pena escarneces,
¿así pagas a quien te crió? Por la aurora te juro
que no entonarás más esta canción amarga.²⁹

En un alba latina del siglo XI copiada en una página en blanco del ms. Sant-Florian, de la que tan sólo podemos leer con nitidez la estrofa primera, una voz masculina exclama

Cantant omnes volucres,
iam lucescit dies.
Amica cara, surge sine me
per portas exire!³⁰

En las albas profanas provenzales se encuentran varios ejemplos: el texto de Raimon de las Salas *Dieus, aydatz*, o el alba de Giraut de Bornelh, *Reis glorios, verais lums e clartaz*. En este último caso, el vigía se sirve del canto de los pájaros, fieles anunciadores del alba, para probar que su canto, que su grito, es verdadero:

Bel companho, en chantan vos apel;
no dormatz plus, qu'eu auch chantar l'auzel
que vai queren lo jorn per lo boschatge,
et ai paor que.l gilos vos assatge,
et ades sera l'alba!³¹

(29) *Antología Palatina*, edición de M. FERNÁNDEZ GALINO, Madrid, Gredos, 1978, n.º 802.

(30) "Cantan todas las aves, ya luce el día. ¡Amiga querida, levántate sin mi para salir por las puertas!". Para el texto y la traducción véase DRONKE, P., *La lírica...*, pág. 221.

(31) "Buen compañero, cantando os llamo; no durmáis más, que oigo cantar al pájaro que va buscando el día por el bosque, y tengo miedo de que el celoso os sorprenda, y pronto vendrá el alba". Para el texto véase RIQUER, Martín de, *Los trovadores*, Barcelona, Ariel, 1983, págs. 511-513.

En un villancico castellano, una mujer, tras oír el canto del gallo, insta a su amigo a marchar:

Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete,
cata que amanece.³²

En una canción de alba francesa es la alondra la que anuncia a los enamorados, que han pasado la noche juntos, la llegada del día³³:

Entre moi et mon amin,
en un boix k'est leis Betune,
Alainmes juwant mairdi
Toute lai nuit a la lune,
Tan k'il ajornait
Et ke l'alowe chantait
Ke dit: "Amins, alons an".

pero el amante se niega a dar crédito al canto de la alondra, acusándola de mentirosa:

(32) FRENK ALATTORE, M., *Corpus...*, n° 454B. Este villancico fue glosado en diversas ocasiones a lo largo del siglo XVI, del XVII, y utilizado, más recientemente, por grandes poetas como Rosalía de Castro, Federico García Lorca o Pedro Salinas. Véase el análisis realizado por Berlanga Reyes y Bustos Tovar sobre la intertextualidad de los motivos tradicionales en los poemas de estos grandes poetas españoles en «Intertextualidad e intratextualidad...», págs. 27-36.

(33) Tema que debió gozar de gran popularidad como parece deducirse de su utilización en el exordio de una *canción de cruzada* francesa, escrita con motivo de la tercera cruzada, pues de no ser de dominio público, no se hubiese utilizado en una canción propagandística:

Vos ki ameis de vraie amor
Esveilliez vos, ne dormeis pais!
L'alurette nos trait lou jor,
Et si nos dist an ses refrais
Ke venus est li jors de pais.

“Vosotros que amáis con verdadero amor, despertad, no durmáis más. La alondra nos trae el día y con sus cantos nos dice que el día de la paz ha llegado”. Véase JEAN-ROY, A., *Les Origines...*, pág. 69. Para el texto véase BEC, Pierre, *La lyrique française au Moyen-Age (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, París, Picard, 1977, vol. 1, págs. 100 y 104.

*Il n'est mie jours,
Saverouze au cors gent,
Si m'ait amors,
L'alowette nos mant.*³⁴

De esta ejemplificación se infiere que el canto de los pájaros, o de uno concreto, señal que advierte de la proximidad del día, es un motivo perteneciente a un fondo arcaico y tradicional muy unido a la separación de los amantes al amanecer, que desde el siglo XII se puede rastrear en todas las literaturas románicas³⁵. En la lírica gallego-portuguesa encontramos este motivo en una pastorela de João Airas y en el texto que nos ocupa de Torneol. En el texto de João Airas funciona como un elemento configurador del paraje, pero también como signo anunciador del amanecer, momento en que tiene lugar el encuentro con la pastora:

Pelo souto de Crecente
a pastor vi andar
muit'alongada de gente,
alçando voz a cantar,
apretando-se na saia,
quando saía la raia
do sol, nas ribas do Sar.

E as aves que voavan,
quando saía l'alvor,
todas d'amores cantavan
pelos ramos d'arredor;

(34) "Yo y mi amigo, en un bosque que hay cerca de Bethune, estuvimos jugando el martes toda la noche, a la luz de la luna, hasta que amaneció y la alondra cantó y dijo: "Amigo, vámonos". Y él respondió con dulzura: *Aún no es de día, mujer adorable de cuerpo gentil, por mi amor, que la alondra nos miente*". Para el texto véase BEC, P., *La lyrique française au Moyen-Age (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, París, Picard, 1977, vol. 2, págs. 25-26. Esta temática, desmentido del canto de la alondra, fue inmortalizada por Shakespeare en *Romeo y Julieta*. Julieta al amanecer intenta retener a su lado a Romeo diciéndole que el canto que han oído es el canto nocturno del ruiseñor, no el de la alondra, mensajera de la mañana: *wilt thou be gone? It is not yet near day believe me, love, it was the nightingale.*(III, 5).

(35) BEC, P., *La lyrique française...*, págs. 104-105.

mais non sei tal qu'í stevesse,
 que en al cuidar podesse
 senon todo en amor.³⁶

En el de Torneol desempeñan estas mismas funciones. El canto de las aves, por una parte, contribuye a describir el escenario idílico del encuentro de los enamorados, y, por otra, actúa como mensajero de la mañana, momento en el que la dama se dirige a su amigo exhortándole a levantarse y marchar, análogamente a lo que ocurre en las albas citadas anteriormente.

El árboles

Lo verdaderamente significativo del empleo de este motivo del árbol, o de cualquier clase de árbol, en la lírica peninsular, no estriba en ser uno de los elementos esenciales en la configuración del paraje ideal de la poesía amorosa³⁷, sino en incorporar “una carga erótica que refuerza y enriquece el contenido del texto poético”³⁸. En la lírica gallego- portuguesa aparece en varios textos con posibilidades significativas igualmente diversas³⁹. Así en una *cantiga* de Ayras Nunes los árboles floridos, las *avelaneyras frohidas* en alternancia metonímica con *ramo d'estas avelanas*, marcan un lugar de júbilo, pues bajo sus ramas las muchachas enamoradas bailan con sus amigos:

Bailemos nós ja todas tres, ay amigas,
 so aquestas avelaneyras frohidas,
 e quem for velida como nós, velidas,

(36) ALVAR, C., y V. BELTRÁN, *Antología de lírica...*, pág. 288-9.

(37) CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1981, vol. 1, págs. 280 y ss.

(38) LORENZO GRADÍN, P., *La canción de mujer...*, págs. 235-243, sobretodo pág. 235.

(39) Son muchos los textos que se podrían aducir, pero únicamente señalaré dos pues mi objetivo no es hacer un inventario de todas las posibilidades significativas del árbol en la lírica gallego-portuguesa, sino constatar su carga de erotismo. Una amplia información de textos y posibilidades puede verse en LORENZO GRADÍN, P., *La canción de mujer...*, págs. 235- 248.

se amigo amar,
so aquestas avelaneyras froldidas
verrá baylar.

Bailemos nós ja todas tres, ay irmanas,
so aqueste ramo d'estas avelanas,
e quen for louçana como nós, louçanas
se amigo amar
so aqueste ramo d'estas avelanas
verrá baylar.

Por Deus, ay amigas, mentr'al non fazemos
so aqueste ramo froldido baylemos
e quen ben parecer como nos parecemos,
se amigo amar,
so aqueste ramo, sol que nós bailemos
*verrá bailar.*⁴⁰

El árbol puede ser también el marco de la desdicha de la muchacha, que ha perdido el amor del amigo, representada por la pérdida del anillo bajo el verde pino-ramo:

O anel do meu amigo
perdi-o so lo verde pinho
e chor'eu bela!

O anel do meu amado
perdi-o so lo verde ramo
*e chor'eu bela!*⁴¹

En la lírica castellana el simbolismo erótico de este motivo es más explícito. De los muchos ejemplos que se podrían proponer he seleccionado uno especialmente significativo. Una muchacha sale de casa con la pretensión de ir a la romería, durante la noche, al extraviarse, se acuesta bajo una encina, cuando despierta se encuentra en los brazos de su amigo:

So ell ezina, enzina,
so ell enzina.

(40) NUNES, J., *Cantigas d'amigo...*, nº 258.

(41) NUNES, J., *Cantigas d'amigo...*, nº 262.

[Echéme a dormir
al pie d'ell enzina];
a la media noche
recordé, mezquina.
[So ell enzina].

[A la media noche
recordé, mezquina],
halléme en los braços
del que más quería.
[So ell enzina].⁴²

Basten, de momento, estos ejemplos como prueba de las posibilidades poéticas del árbol para marcar el espacio del encuentro de los enamorados, rodeándolo de un transfondo erótico que sugiere la intimidad amorosa. Más adelante lo retomaré para explicar la variación temática de nuestro texto.

La fuente

La fuente es el tercero de los elementos tópicos en la descripción del paraje placentero. En la lírica románica medieval se enriquece con un simboligía que depende de la tradición folclórica o clerical que le dé vida, tal como señala Asensio en su análisis de *Fonte frida*. En la tradición folclórica, a ésta voy a limitar mi comentario por ser la que ahora me interesa, la fuente es portadora de un significado erótico, como representación del amor y de la fecundidad. De ahí que “para el folclore y la poesía de los siglos XIII, XIV y XV la fuente es un símbolo cargado de intrincadas sugerencias en las que domina la idea de renovación y fecundidad”⁴³. Este valor erótico se debe fundamentalmente “a simbologías elementales de la humanidad”, y, en menor medida, a ser uno de los lugares preferidos para el encuentro amoroso⁴⁴.

(42) FRENK ALATORRE, M., *Corpus...*, n°313, estrofas 5 y 6.

(43) ASENSIO, E., *Poética y realidad...*, pág. 240.

(44) ASENSIO, E., *Poética y realidad...*, pág. 247.

Son numerosos los textos de la lírica peninsular, y en general de la lírica románica, que confirman este significado⁴⁵. En la lírica gallego-portuguesa, la fuente como lugar de encuentro de los amantes aparece asociada a fórmulas eufemísticas como *lavar cabelos* y *lavar camisas*, que sugieren el contacto íntimo de los amantes. Así en una cantiga de João Soares Coelho:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei-m'eu d'elos
e de mi, louçãa.

A la fonte [e] paguei-m'eu d'eles,
aló achei, madr', o senhor d'eles
*e de mi, louçãa.*⁴⁶

Otras al ciervo, símbolo del amante:

Levou-s'a louçana, levou-s'a velida:
vay lavar cabelos, na fontana fria.
Leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo, que lhi ben queria:
o cervo do monte a água volvia.
*Leda dos amores, dos amores leda.*⁴⁷

En la lírica popular castellana la fuente encierra una significación erótica idéntica. Así en el siguiente villancico:

Enbiárame mi madre
por agua a la fonte fría:
vengo del amor ferida.⁴⁸

O en este otro:

A mi puerta nasce una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta la garrida
nasce una fonte frida,

(45) Para una visión global del motivo en la lírica románica véase LORENZO GRADÍN, P., *La canción de mujer...*, págs. 197-220, especialmente 202 y ss.

(46) NUNES, J., *Cantigas d'amigo...*, n° 122, estrofas 1 y 3.

(47) ALVAR, C. y V. BELTRÁN, *Antología de la poesía...*, págs. 352-353.

(48) FRENK ALATORRE, M., *Corpus...*, n° 317.

donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?⁴⁹

A este motivo de la fuente, como renovación del amor, se unió el motivo afín del baño de amor, portador del mismo sentido erótico. Hay varios ejemplos en la lírica gallego-portuguesa. Estevam Coelho en una cantiga hace exclamar a una muchacha

Se oj'o meu amigo
soubess', iria migo:
*eu al rio me vou banhar.*⁵⁰

En una bellísima cantiga de Martim Codax una muchacha invita a las muchachas que saben amar a su amigo, a ir con ella a bañarse en el mar de Vigo:

Quantas sabedes amar amigo
treides comig'a lo mar de Vigo
e banhar-nos emos nas ondas.

Treides comig'a lo mar de Vigo
e veeremo' lo meu amigo:
*e banhar-nos emos nas ondas.*⁵¹

Los baños de amor es, igualmente, un tema recurrente en la lírica castellana. Así una muchacha canta en un villancico:

A los baños del amor
sola m'iré
y en ellos me bañaré.⁵²

El baño de amor puede estar relacionado con fiestas paganas, como sugiere este villancico que lo sitúa en las mañanas de San Juan:

(49) FRENK ALATORRE, M., *Corpus...*, n° 321.

(50) NUNES, J., *Cantigas d'amigo...*, n° 156.

(51) NUNES, J., *Cantigas d'amigo...*, n° 495.

(52) FRENK ALATORRE, M., *Corpus...*, n° 320.

Cavallero, queráysme dexar,
que me dirán mal.

¡O qué mañanica mañana,
la mañana de San Juan
quando la niña y el cavallero
ambos se yvan a bañar!
Que me dirán mal.

Cavallero, queráysme dexar,
que me dirán mal.⁵³

En cualquier caso, el significado del baño de amor es la relación íntima de los enamorados. Correas lo explica con suma nitidez en el *Vocabulario*, “La que del baño viene, bien sabe lo que quiere = Xuntarse con el barón”.

La destrucción del *locus amoenus*. Su simbolismo

En el dístico quinto se produce un cambio brusco de sentido en el monólogo. La muchacha da paso al reproche hacia su amigo por provocar la destrucción del escenario idílico, sugerido en los cuatro primeros dísticos: las aves que antes cantaban alegremente el amor de los protagonistas han interrumpido repentinamente su canto, porque él, el enamorado, cortó las ramas en las que posaban y secó las fuentes en las que bebían y se bañaban: *vós lhi tolhestes os ramos..., e lhi secaste as fontes...*

Detegámonos en el diseño textual del *locus amoenus* y en la destrucción del mismo. Por un lado, aislando el primer verso, en los cuatro primeros dísticos se recrea el motivo de los pájaros cantando el amor de los protagonistas en un universo inmóvil, narrado en imperfecto; de repente, en el dístico 5 se rompe de manera brusca con esa monotonía anterior, al incorporar un verbo semánticamente muy denso (*vós lhi tolhestes*); un giro brusco que, además, se refleja en el tiempo histórico: del imperfecto se pasa al

(53) FRENK ALATORRE, M., *Corpus...*, nº 4B.

pretérito indefinido, trasladando la acción a un tiempo pasado que contrasta con el estribillo en presente⁵⁴. Por otro, mientras sólo se utiliza explícitamente el canto de los pájaros para diseñar el escenario de amor, dísticos 1-4, ahora, dísticos 5-8, percibimos la existencia de los otros elementos, a los cuales ya me he referido, en total armonía y solidaridad, que dan realidad a dicho escenario: los ramos de los árboles en los que posan los pájaros y las fuentes en las que bebían y se bañaban esos mismos pájaros que cantaban el amor de los protagonistas. Sin embargo, la percepción de este escenario, en su totalidad, tiene lugar al mismo tiempo que su metamorfosis; esto es, se diseña un escenario de amor y se sustituye simultáneamente por otro que no es más que la negación o la destrucción del primero, por consiguiente antagónico. Pero además, se trata de un universo idílico en total armonía y correspondencia con el estado anímico de la muchacha, de modo que cualquier alteración anímica de ésta origina inexcusablemente el cambio del escenario, que Torneol resuelve, en el momento en que se produce, sirviéndose del mismo escenario pero destruyéndolo. En palabras de Asensio "la fusión de objeto externo y significación en términos de interioridad culmina [...] donde la primera parte presenta el mundo exterior con su correspondencia interna; la segunda parte, en brusca transición, para reflejar un proceso interior, trastorna el escenario externo de una forma lógicamente inexplicable"⁵⁵. ¿Qué ha ocurrido? ¿Cuál es la causa de este cambio de escenario? O mejor, ¿qué es lo que ha provocado la destrucción del *locus amoenus* y qué lectura podemos hacer de ello?

(54) Reckert realizó un análisis de las diferentes perspectivas verbales del texto, lo que le permitió establecer tres partes: una, formada por los cuatro primeros dísticos, en ellos se ofrece el marco idílico utilizando el presente de indicativo y el imperfecto. La perspectiva de este tiempo desempeña, la misma función que el presente; otra, dísticos cinco y seis, en la que se introduce el perfecto simple, tiempo pasado y acción concluida, momento central pues en se presenta la ruptura de la situación inicial; y la tercera, los dísticos siete y ocho, donde predomina la perspectiva marcada por el perfecto simple, que contrasta únicamente con el presente del estribillo, véase RECKERT, *Do cancionero...*, págs. 24-29 y 123-125.

(55) ASENSIO, E., *Poética y realidad...*, pág. 115.

Asensio explica esta transformación del escenario como el reflejo simbólico de un proceso psicológico, "mudanza íntima", provocado por el amigo al alejarse: "el escenario de amor -aves que cantan en los ramos-, al alejarse el amado, igual que una pesadilla, se convierte en un mudo espacio sin aves, frondas, ni fuentes, paisaje simbólico que yo no sé explicar más que como equivalencia de una mudanza íntima"⁵⁶. Berlanga Reyes y Bustos Tovar, creen que "es como si la doncella animase al amado a despertarse cuando llega la mañana para que se encuentre con ella. Recuerda sus amores pasados y lo culpa de su estado anímico actual que hace que hasta el paisaje se entristezca rememorando sus amores; de ahí que el escenario sufra la mudanza de la que habla Asensio"⁵⁷.

Tavani la interpreta como una "rappresentazione simbolica dell'iniziativa presa dall'uomo di mettere fine al legame, minando alle basi il sentimento que lo univa alla dona e disseccando la fonte che lo alimentava"⁵⁸. El problema que se le plantea a Tavani es determinar la causa del abandono. ¿El amigo se aleja voluntariamente de su amiga o tiene que alejarse obligatoriamente por una actuación impropia como faltar al principio de mesura, requerir insistentemente a la muchacha para obtener "bem" o infringir alguna regla de "cortesía"? El profesor italiano se inclina por esta última posibilidad. Según esto la cantiga describe una situación de ruptura total de la relación amorosa, a través de un monólogo en el que la muchacha con un tono de "amarga ironía" reprocha al amigo su actitud, haber transgredido las reglas de la "cortesía", motivo evidente de ruptura. Una reevocación a una situación pasada (4 primeros dísticos) que ha destruido (4 dísticos últimos), y que no puede volver a repetirse. De esa situación inicial arranca un estribillo

(56) ASENSIO, E., *Poética y realidad...*, pág. 115.

(57) BERLANGA REYES, A. y J.J. BUSTOS TOVAR, «Intertextualidad e intratextualidad...», pág. 21.

(58) TAVANI, G., "Motivi della canzone d'alba...", pág. 270.

que contrasta con la situación de los cuatro últimos dísticos, y de este contraste nace la ironía⁵⁹.

Lemaire propone una interpretación completamente distinta. Tomando como punto de partida el valor mágico y sagrado de dos símbolos, la fuente de agua viva y la rama verde, señala que el texto gira en torno a la felicidad de una muchacha tras haber pasado la noche con su amante, pues “se ha cumplido con todo lo que había que hacer para que la unión fuera sagrada a sus propios ojos y a los de la comunidad en que viven: el amante cortó la rama y bebió en la fuente de agua clara, antes de hacer el amor con ella”⁶⁰. De acuerdo con esta explicación, establece tres partes en el texto: la primera, dísticos 1-4, son el despertar feliz tras una noche de amor; la segunda, dísticos 5-6, conjuga el recuerdo del lugar y del encuentro; y la tercera, dísticos 7-8, expresa la felicidad de la muchacha al recordar los actos mágicos realizados⁶¹.

En esta línea de interpretación simbólica de los elementos naturales, creo que es posible otra lectura atendiendo, primero, al motivo del árbol entendido como “posar en rama verde”, frente a “cortar una rama”, acto que Lemaire explica como un reflejo de una costumbre existente en determinadas regiones europeas, al que se le otorga un indudable valor jurídico; y, segundo, a la utilización de los motivos del árbol y de la fuente en contextos semánticamente negativos, frente al positivismo de la lectura de Lemaire.

Sabido es que en la Edad Media la tórtola gozó de una gran popularidad desde su inclusión en el *Physiologus*. Su característica fundamental, de ahí su éxito, es el amor hacia su pareja que mantendrá durante toda su vida, de forma que si enviuda, no se unirá a ninguna otra por respeto y lealtad a aquélla⁶². No es

(59) TAVANI, G., “Motivi della canzone d’alba...”, pág. 270.

(60) LEMAIRE, R., “Relectura...”, pág. 295.

(61) LEMAIRE, R., “Relectura...”, págs. 295-296.

(62) *Bestiario Medieval*, edición a cargo de Ignacio MALAXECHEVERRIA, Madrid, Ediciones Siruela, 1986, págs. 90-94.

de extrañar, por tanto, que se tomara como símbolo de fidelidad conyugal. Durante la Edad Media se le atribuyeron dos nuevos rasgos: no posar en ramo verde, ni beber del agua fría⁶³.

En el romance de *Fonte frida*, admirablemente analizado por Asensio, del que nos sentimos deudores, la tórtola rechaza los requerimientos amorosos del ruiseñor, aduciendo que no posa en rama verde ni bebe agua clara. Ambas características sirven para “realzar la casta lealtad de la tórtola”⁶⁴:

Fonte frida, fonte frida,
 fonte frida y con amor
 do todas las auezicas
 van tomar consolación
 sino es la tórtola
 qu'está biuda y con dolor;
 Por allí fuera passar
 el traydor del ruiseñor,
 las palabras que le dize
 llenas son de trayción;
 Si tú quisiesses, señora,
 yo sería tu seruidor.
 Vete d'ay, enemigo,
 malo, falso, engañador,
 que ni poso en ramo verde,
 ni en prado que tenga flor,
 que si ell agua hallo clara,
 turbia la beuía yo;
 que no quiero aver marido,
 porque hijos no haya, no;
 no quiero plazer con ellos,
 ni menos consolación.

(63) ASENSIO, E., *Poética y realidad...*, pág. 236-7. Véase también la bibliografía ahí indicada.

(64) Dice Asensio que “ambas le han sido sugeridas por las canciones de Mayo, cuya sensualidad e incitación al nuevo amor servirán para contrastar y realzar la casta lealtad de la tórtola”. ASENSIO, E., *Poética y realidad...*, pág. 237. Ya en el *Bestiario* de Philippe de Thaün se dice que no posará en ramo verde como signo de respeto y lealtad a su pareja, véase vv. 2550.

Déxame, triste enemigo,
 malo, falso, mal traydor,
 que no quiero ser tu amiga
 ni casar contigo, no.⁶⁵

Estos dos rasgos de la tórtola son los que Torneol aplica a las aves de nuestro texto: *vós lhi tollestes os ramos en que pousavan (siian), elhi secastes as fontes en que bevia*n. Los motivos del árbol y de la fuente, cuya simbología ya ha sido tratada anteriormente, adquieren en este marco, esto es, si concebimos el motivo del árbol en una de sus variaciones, posar en ramo (verde), y en relación con el motivo de la fuente, una dimensión más precisa y exacta, que refuerza la carga sexual y erótica de la que ya son portadores. El significado que estos dos elementos tienen en *Fontefrida* hay que extenderlo al texto de Torneol. De donde resulta que ambos son utilizados para expresar simbólicamente el contacto sexual de los enamorados. Simbología corroborada y reiterada con el tema del baño de amor: *e lhi secastes as fontes hu se banhavan*, utilizado para reproducir sinonímicamente el verso del dístico anterior, según las reglas del paralelismo formal: *e lhi secastes as fontes en que bevia*n.

En nuestro texto la muchacha indignada se dirige a su amigo acusándole de haber cortado los ramos en los que las aves posaban y haber secado las fuentes en las que bebían: *vós lhi tollestes os ramus en que pousavan (=en que siian), e lhis secastes as fontes en que bevia*n (= *hu sse banhavan*). Esta destrucción del marco idílico inicial al suprimir todos los elementos cargados de simbología erótica, como consecuencia de la acción del amigo, *vós lhi tollestes* y *lhi secastes*, representa la repentina interrupción de la intimidad amor, la ausencia de las condiciones necesarias para proseguir la relación amorosa, la imposibilidad de contacto sexual. O lo que es lo mismo, el fin de la dicha

(65) Versión recogida en el *Cancionero General* de 1511, glosada por Tapia. Véase ASENSIO, E., *Poética y realidad...*, pág. 234. Otras versiones pueden encontrarse en las págs. 234 y 257 y ss. de este libro.

amorosa como consecuencia de la separación del amigo, quien al marchar, al separarse de su amada, destruye la magia y el sentido inicial del escenario de amor. Desde esta perspectiva la brusca transición que se produce en el texto puede reflejar el carácter imperativo e inevitable de la separación: ya no hay tiempo para un nuevo juego amoroso, el amante tiene obligatoriamente que partir.

Este análisis nos permite responder a todos los interrogantes que surgen del texto ofreciendo una explicación más comprensible. La presencia del alba es el elemento desencadenante de la separación de los enamorados. El primer verso refleja el instante en el que la muchacha, conocedora de la proximidad del día a través del canto de los pájaros, despierta al amigo para que se marche, pues "la luz del día suscita de nuevo las exigencias del mundo real que despierta, a las que los enamorados deben doblegarse"⁶⁶. La transformación del escenario simboliza la separación de los amantes. El contraste entre los escenarios traduce la tensión emocional, "la mudanza íntima", que se origina en el interior de la muchacha en el mismo momento de la separación. El estribillo colabora activamente, a través del contraste, a configurar este nivel significativo. En los cuatro primeros dísticos expresa la alegría de la muchacha por el amor correspondido; en los cuatro últimos, un sentido irónico, puesto ya de relieve por diversos críticos, que surge de la antítesis, del contraste con el significado de los dísticos: la alegría del estribillo *vs* la tristeza de un escenario donde ya no existen fuentes en las que beber, ni ramos en los que posar, ni pájaros que canten el amor de los enamorados.

Levad' amigo hay que incluirla, por tanto, en el grupo de *canciones de alba* en los que la mujer, tan pronto como es advertida, generalmente, por el canto de los pájaros, de la proximidad del día, exhorta a su amigo a poner fin a una noche de amor y a

(66) DRONKE, P., *la lírica...*, pág. 214.

marcharse. La temática ya señalada por Jeanroy. En este grupo⁶⁷ hay que incluir el alba latina del manuscrito de Saint-Florian, *Cantant omnes volucres*, el villancico castellano, *Ya cantan los gallos* y un texto italiano conservado en los registros de los notarios boloñeses, en el que el toque de maitines despierta a los amantes, pero la exhortación de la muchacha a su amigo para que se marche es idéntica a la de las albas anteriores:

Partite, amore; adeo;
ché tropo çe se' stato.
Lo maytino è sonato,
çorno me par che sia.⁶⁸

Esta misma temática aparece en las albas provenzales. Así en un alba anónima *Ab la gensor que sia*, la dama se dirige a su amante pidiéndole que se marche ante el temor a ser descubiertos por el *gilós*:

Amicx N'Esteves, via,
qu'ieu remanh vostr'amia,
que si.l gilos venia
gran paor ai
e gran esmay
que.ns fezes vilania.⁶⁹

Ahora bien, incluir el texto dentro de la *canción de alba* obliga a hacer algunas consideraciones sobre este género, pues el texto de Torenol, igual que los otros incluidos en el mismo grupo, no se ajustan a la definición de alba de Jeanroy. Pero este desajuste no significa la ausencia del género en la lírica penin-

(67) Creo que también habría que incluir el texto francés *Entre moi e mon ami*, que desarrolla el tema del canto de la alondra anunciando la mañana pero que los amantes se niegan a creer.

(68) CABONI, A., *Antiche rime italiane tratte dai memoriali bolognesi*, Módena, Società Tipografica Modenese, 1941, n° 13.

(69) "Amigo Esteban, vete, que yo permanezco amiga vuestra, que si viniese el celoso tengo mucho miedo y gran temor de que nos hiciese villanía." Para el texto véase RIQUER, Martín de, "Las albas provenzales", *Entregas de Poesía*, Barcelona, 1944, n° II.

sular o, más concretamente, en la lírica gallego-portuguesa. Jeanroy definió el alba como “la séparation, au point du jour, de deux amants qui ont passé la nuit ensemble, et que le lever di soleil, annoncé ordinairement par le cri d’un veilleur, avertit de se quitter”⁷⁰. De esta definición se infiere la importancia que Jeanroy concede a la intervención, sobre todo, del vigía que con su grito advierte a los amantes de la proximidad del día y de la necesidad de separarse. Por ello, no es extraño que concluya señalando que el alba está formada por la unión de dos elementos: el canto del vigía y la escena de separación de los amantes al amanecer⁷¹. Este planteamiento se ha admitido como algo absolutamente válido y, por tanto, utilizable para definir todas las posibilidades de alba en el ámbito de las literaturas románicas, sin someterlo a ningún tipo de discusión⁷². De ahí, en primer lugar, que el texto de Torneol haya sido interpretado de tan diversas maneras, y, en segundo, que diversos críticos, como los anteriormente citados Costa Pimpão, Giuseppe Tavani, Wilson, insistan en la dificultad de clasificación con los actuales parámetros de la canción de alba.

La homogeneidad de las albas provenzales permitió a Jeanroy, y a otros críticos más recientes⁷³, servirse de los rasgos pertinentes de éstas para definir la canción de alba. Sin embargo, tan pronto como se sobrepasa el ámbito estrictamente provenzal y se aplica a los restantes textos de las líricas románicas, que entran dentro de la *mouvance* del alba, se comprueba inmediatamente que dicha definición no es válida, incluso ni para

(71) JEANROY, A., *Les Origines...*, pág. 141.

(72) Véase a este respecto el trabajo de VILLARRAGA, Fernando, “La `alba’ gallego-portuguesa: género hipotético o real?”, *Estudos Portugueses e Africanos*, 6 (1985), págs. 67-77.

(73) Dice Pierre Bec “étant donné l’exiguité du corps textuel français, une étude typologique du genre en langue d’oïl ne saurait être fondée que sur un examen comparatif serré avec les pièces occitanes, en général moins fragmentaires et présentant un ensemble plus cohérent de traits pertinents”. Véase BEC, P., *La lyrique française...*, pág. 92.

las albas francesas en lengua d'*oïl*, si exceptuamos la anónima *Gaite de la tor*, único texto que sigue fielmente el modelo provenzal⁷⁴. Pierre Bec para explicar este desajuste ya señaló que "il semblerait que le genre en France soit resté plus près des sources populaires"⁷⁵.

Así pues, antes de intentar cualquier tipo de interpretación es necesario establecer con absoluta precisión lo que entendemos por *canción de alba*. Esto sólo se podrá realizar con garantías precisando, con total nitidez, las diferencias entre la canción de alba tradicional y la canción de alba provenzal. Sólo así podremos percibir las peculiaridades de cada una de las tradiciones líricas románicas, en las que, negarlo sería un error, la lírica provenzal ejerció una considerable y determinante influencia, pero en las que no ahogó las posibilidades de un lirismo autóctono. De otra forma no podremos, utilizando las acertadas palabras de González Rodríguez, "encuadrar *Levad'amigo* más que en el grupo de canciones de aurora"⁷⁶, y cualquier intento de análisis será efímero.

Dos enamorados, que han pasado la noche juntos, tienen que ineludiblemente poner fin a su dicha, tan pronto como los primeros destellos de la aurora aparezcan en el horizonte. Este es el cuadro tipológico básico de la canción de alba tradicional. El motivo esencial, ya lo apuntó el propio Jeanroy, es la separación de los amantes al amanecer. Una temática que está presente en todas las tradiciones líricas del mundo, por lo que su origen popular está fuera de toda duda, y que forma parte, como dijo Dronke, de la "progenie genuina de la humanidad"⁷⁷. Este

(74) BEC, P., "L'aube française *Gaite de la Tor*: pièce de ballet ou poème lyrique?", *Cahiers de Civilisation médiévale*, XVI, n°1, págs. 17-33.

(75) BEC, P., *La lyrique française...*, pág. 95.

(76) GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, J., "Volviendo al alba de Nuno Fernandes Torneol", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, edición a cargo de Vicente BELTRÁN, Barcelona, PPU, 1988, pág. 335.

(77) DRONKE, P., *La lírica...*, pág. 217.

adiós o separación provoca en los enamorados una tensión psicológica, un estado emocional que se actualiza a través de un canto, generalmente un monólogo en boca de una mujer, en el que la angustia, la amargura, la indignación y el dolor por la separación se conjugan con los lamentos, las imprecaciones al alba como agente provocador de la separación, pero también con la esperanza y los deseos de los enamorados; esto es, la tensión psicológica del momento de la separación, provoca un canto patético, que trasciende y justifica la actualización de la composición⁷⁸. Según esto el alba no es más que una variante de la canción de mujer que desarrolla el tema del adiós y de la separación, común con otras canciones de amigo, pero cuyo elemento estructurante e identificador es el alba, elemento generador de la situación.

El alba provenzal es el resultado de adaptar el sencillo esquema lírico del alba, genéticamente anterior, a la concepción poética cortés⁷⁹. Diversos elementos temáticos y formales ponen de relieve el aporte de la superestructura cortés al tema primitivo: los protagonistas son ahora una dama y un caballero, cuyo amor, extramatrimonial y antisocial, hay que mantenerlo en secreto, pues implica la deslealtad hacia el marido que es también el señor. El temor a ser descubiertos por el *gilós* y el coro de espías, los *lausengiers*, les obliga a vivir en continua ansiedad, y a buscar la ayuda de un personaje, el *gaita o vigía*, quien permanecerá vigilante durante toda la noche y, tan pronto como vea asomar los primeros destellos de la aurora, se lo anunciará a los amantes mediante un grito o una canción⁸⁰. De acuerdo con este planteamiento, el texto de Torneol, ajeno a la metamorfosis del género provenzal, encaja perfectamente den-

(78) BEC, P., *La lyrique française...*, pág. 98.

(79) ZUMTHOR, Paul, *Langue et techniques poétiques a l'époque romane (XIe- XIIIe siècles)*, París, L. Klincksieck, 1963, pág. 21.

(80) Una diferenciación del alba tradicional y del alba provenzal fue ya expuesta con total claridad por FRAPPIER, Jean, *La poésie lyrique française aux XII et XIII siècles. Les auteurs y les genres*, París, C.D.U., 1966, págs. 41 y ss.

tro de la *mouvance* del alba tradicional, en la cual los elementos utilizados para su diseño, exhortación a levantarse, evocación matinal y canto de los pájaros, adquieren un sentido propio que, en mi opinión, explican satisfactoriamente el texto.

TORIBIO FUENTE CORNEJO

Bibliografía

- ALVAR, Carlos y Vicente BELTRÁN, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1984.
- Antología Palatina*, edición de M. Fernández Galiano, Madrid, Gredos, 1978.
- ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970
- BEC, Pierre, *La lyrique française au moyen-âge (XII^e - XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, 2 vols., París, Picard, 1977-1978.
- BEC, Pierre, "L'aube française *Gaite de la Tor*: pièce de ballet ou poème lyrique?", *Cahiers de Civilisation médiévale*, XVI, n^o1, págs. 17-33.
- BERLANGAREYES, A. y J. J. BUSTOS TOVAR, «Intertextualidad e intratextualidad en la lírica tradicional. A propósito de tres canciones *de alba*», *Organizaciones textuales (textos hispánicos): Actas del III Simposio del Seminaire d'Études littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail. (Toulouse, mayo 1980)*, Tolosa, Universidad de Toulouse-Le Mirail/Universidad Complutense de Madrid, 1981, págs. 13-36.
- Bestiario Medieval*, edición a cargo de Ignacio Malaxechevarría, Madrid, Ediciones Siruela, 1986.
- CABO ASEGUILAZA, F., «Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, edición a cargo de Vicente Beltrán, Barcelona, PPU, 1988, págs. 225-230.
- CABONI, Adriana, *Antiche rime italiane tratte dai memoriali bolognese*, Módena, Società Tipografica Modenese, 1941.
- CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1981.

- DEYERMOND, Alan, *Historia de la Literatura Española*, t.1 *La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1982.
- DRONKE, Peter, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- Eos: An inquiry into the theme of lovers' Meetings and Partings at dawn in poetry*, edited by Hatto Arthur T., La Haya, 1965.
- FRAPPIER, Jean, *La poésie lyrique française aux XII^e et XIII^e siècles. Les auteurs et les genres*, París, C.D.U., 1966.
- FRENK ALATORRE, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Editorial Castalia, 1990.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, J., «Volviendo al alba de Nuno Fernandes Torneol», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, edición a cargo de V. Beltrán, Barcelona, PPU, 1988, págs. 329-335.
- JEANROY, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age. Études de littérature française et comparée*, París, Champion, 1969.
- LAPA, M. R., *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, 1929.
- LEMAIRE, Ria, «Relectura de una cantiga de amigo», traducción de Flora Botton-Burlà, *NRFH*, XXXII (1983), págs. 289-298.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, *La canción de mujer en la lírica románica medieval*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1990.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», *RFE*, XLIII (1960), págs. 279-354.
- NUNES, Joaquim, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, 1973.
- RIQUER, Martín de, «Las albas provenzales», *Entregas de Poesía*, Barcelona, 1944.

- RIQUER, Martín de, *Los trovadores*, 3 vols., Barcelona, Ariel, 1975.
- TAVANI, Giuseppe, «La poesia lirica galego-portoghese», *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. VII, t.1, fasc. 6, Heidelberg, Carl Winter, 1980.
- TAVANI, Giuseppe, «Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandes Torneol», *AION*, 3 (1961), págs. 199-205; incluido en *Poesia del Duecento nella penisola ibérica*, Roma, 1969, págs. 265-274.
- VILLARAGA, Fernando E., «¿Alba galego-portuguesa: género hipotético o real?», *Estudos Portugueses e Africanos*, 6 (1985), págs. 67-77.
- WILSON, Edward M., «Albas y alboradas en la Península», *Entre las jarchas y Cernuda*, Barcelona, Ariel, 1977, págs. 55-105.
- ZUMTHOR, Paul, *Langue et techniques poétiques á l'époque romane (XI^e- XIII^e siècles)*, París, L. Klincksieck, 1963.

